

## ***Stalker* o il magico della precarietà**

*di Carlo Serra*

[carloserrafilosofia@gmail.com](mailto:carloserrafilosofia@gmail.com)

Transition, soundscape, blurring contours: these narratives instruments make see under an individual perspective the story of Tarkovskij's *Stalker*. In this paper we analyze, under a stylistical point of view, the opening of first scenes of the movie, and the transitions from vision to sound in Zone's revelation.

---

Nella Zona la strada diretta non è la più  
corta

Leggendo l'imponente letteratura che ruota attorno a *Stalker* (1979) capita spesso di incontrare una tesi sottaciuta, ma ossessivamente ripetuta: il capolavoro di Tarkovskij, con le sue continue accentuazioni dostoevskijane, andrebbe inteso<sup>1</sup> come un film sulla irraggiungibilità della felicità, o, meglio ancora, come un'opera incentrata sul raggiungimento di un volare in alto, attraverso il dolore. Il volare in alto, o l'impossibilità di felicità, sono entrambi legati all'impossibilità di credere, o di accettare un piano di realtà ulteriore, che vada oltre la dimensione di un sapere scientifico burocratizzato, o di uno stanco cinismo esistenziale. Il racconto metterebbe così capo ad una promessa sempre disattesa, alla constatazione di un venir meno della liceità di ogni speranza.

Tale lettura, che si insegue nella letteratura critica, e nelle riflessioni dello stesso Tarkovskij, ha molte frecce al suo arco, e rientrerebbe appieno nella poetica di un autore intriso di senso del distacco dal mondo, e di trasporto poetico per gli aspetti umili, e fuggenti, dell'esperienza. Ci sembra tuttavia possibile percorrere una via diversamente orientata, partendo dalla semplice constatazione che un film sul viaggio, che veda nella proiezione del desiderio

---

<sup>1</sup> Si vedano, ad esempio, le osservazioni nel bel saggio di Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Edizioni Qiqajon, Magnano 2006, p. 155

l'articolarsi della relazione con un luogo magico, è, sin dai tempi dell'Odissea, un pretesto per una forma di mitopoiesi della transizione, del cambiamento, attraverso la forma del racconto.

Assumendo questa prospettiva, il film cambia di senso, trasformandosi in una epifania delle forme narrative e della costruzione del mito, e schiudendo un diverso significato del senso dell'esperienza del sacro, mostrando, in filigrana, una riflessione non tanto sul senso di perdita, ma sull'idea di una sospensione del tempo, di una rifluidificazione del sentire verso il desiderio di trattenere ciò che è appena passato. Parleremmo, insomma, di un piacere del transitorio più che di un rimpianto verso l'assente, perché passato, di una poetica del precario, più che del perduto. Il tema del film diverrebbe una metamorfosi del sentire, più che una sconfitta del credere: in questo modo, al concetto di evento si sostituirebbe il calore della risonanza, al flusso, l'evenienza, alla perdita, la transizione. Il variare delle funzioni strutturali dei contenuti narrativi modificherebbe il senso della storia, e la funzione di testimonianza che essa attribuisce allo spettatore.

### **Transizioni sonore e modificazioni spaziali**

Il tema della transizione ricorre ossessivamente nel film, attraverso il lavoro prezioso di incorniciatura di piani sequenza e inquadrature: si presenta con forza fin dall'inizio, quando, introdotto nella casa dello Stalker attraverso uno scorcio che passa per la porta, lo spettatore deve indugiare in una carrellata che cattura il sonno dei personaggi, e il risveglio del protagonista. La scena è girata e montata in modo tale che chi osservi possa accorgersi del passaggio solo quando Stalker uscirà dalla porta e la macchina da presa gli permetterà di vedere, nel gioco degli stipiti, il risveglio della moglie. Lo spettatore entra nello spazio di un'intimità, che va subito perdendo: la dimensione affettiva delle relazioni fra personaggi si schiude dentro una cornice precaria, si fa avvertire, pur non lasciandosi attraversare.

Lo spettatore vedrà il drammatico scompaginarsi del rapporto fra Stalker e la moglie partendo da questo clima sospeso, che si accende drammaticamente in modo sempre più intenso, portandolo ancora di più all'interno di una drammaturgia che sa di rituale: dalle preghiere perché non

si ponga ancora una volta in viaggio alla potentissima crisi corporea della compagna, narrata con un impressionante contrasto fra la verticalità statica di una sedia e lo stendersi orizzontale del corpo di fronte alla cinepresa, che, ponendosi in diagonale, fa fibrillare tutto lo spazio della scena. Il colore antropologico della crisi corporea apre un campo di mediazioni che mescola grammatica cinematografica a forma teatrale, trasformando lo spettatore in testimone. Il gioco della pervasività passerà attraverso un reiterarsi di monologhi interiori di fronte alla macchina da presa, con una intuizione che rivisita, sorprendentemente, le forme estroflesse care a Stanislavskij. La reazione raggelata di Stalker, l'incombenza del viaggio e l'ineludibilità della missione si impongono così ad apertura di sipario, ancor prima che la storia abbia inizio.

Il senso del passaggio, della scansione narrativa, torna nell'aprirsi delle porte del bar, che, scandisce, come prima tappa del viaggio, l'ingresso dei personaggi nella narrazione e nell'assorbimento della *Zona*. L'inquadratura assume la funzione di una metanarrazione, di un racconto nel racconto, fissandosi sull'entrata come sul tendone di un palcoscenico, dando un fortissimo accento preludiente alla vicenda. Il film assume così il senso di un percorso iniziatico, dove ogni passaggio impone un patema: sarebbe stucchevole enumerare le situazioni che fanno da snodo narrativo segnando un passaggio da un luogo ad un altro, nella continua mescolanza di un regime fantastico, mitopoietico, ad articolazioni di paesaggi reali. D'altra parte, ogni mitopoiesi ha le regole, piuttosto stringenti, che possiamo individuare a colpo sicuro nell'individuazione di luoghi narrativi, riverberanti di materia: corridoi, aree fangose, pozze d'acqua e acquitrini, sabbia e metallo, braci e pietra sono centri di un continuo scambio fra intorni spaziali ed immaginazione, legati allo stato mutevole della consistenza degli elementi, dove lo spettatore inizia ad intuire il respiro della *Zona*. La potenza metaforizzante di questi paesaggi, a sua volta, entra in dialogo e in contrasto con il registro cinico e disincantato delle osservazioni del *Professore* e dello *Scrittore*. Gli scambi di materia e gli sguardi degli attori in macchina creano una distribuzione di tensioni, fra le transizioni interne al racconto inglobando progressivamente lo spettatore nella narrazione.

Vorremo solo elencare tre situazioni, in cui la costellazione fra questi elementi è particolarmente incisiva: l'arrivo e l'entrata nella *Zona*, e l'inquadratura conclusiva del viaggio: quanto diciamo potrebbe esser facilmente proiettato su tutto il decorso dell'opera.

Spesso Tarkovskij si affida al medium del suono, creando una drammaturgia in cui si passa dal rumore al suono organizzato<sup>2</sup>, mantenendo così un clima di straordinaria sospensione che fa da ponte da una situazione all'altra. Il movimento di avvicinamento alla *Zona* da parte dei tre protagonisti è scandito dalla pulsazione ritmica e ripetitiva dello scorrere del carrello sui binari: il regista ricorre a un uso insistito del primo piano e del controcampo, cui si alternano paesaggi post industriali in bianco e nero, facendo ruotare lo spettatore sulle espressioni e le nuche dei viaggiatori. Si sviluppa una dialettica fra campi visivi, che gioca tra il guardare il volto dei personaggi, e ciò che loro vedono, generando l'impressione di un qualcosa che vada svelandosi lentamente, senza apparire mai. Il riferimento si volge al senso della *Zona* che consiste in un mostrare nascondendosi: il senso della vita<sup>3</sup>, a cui bisogna imparare a credere, nelle parole del regista russo. Ma credere a cosa?

La frase, piuttosto impegnativa, sostiene infatti una serie di pratiche visive, che nel film si ripetono in modo incisivo, ma dall'esito ambiguo. Il procedimento scelto da Tarkovskij è costruire ponti fra singole sequenze, un

---

<sup>2</sup> Sul tema, si possono consultare le notevoli osservazioni di Stefan Smith, "The edge of perception: sound in Tarkovsky's *Stalker*", *The Soundtrack*, Vol. I, 1, 2007, Intellect Limited, pp. 41-52. Tutto *Stalker* vive nei climax sonori legati a quelle pratiche di produzione ed amplificazione del suono, con esiti drammaturgici piuttosto felici.

<sup>2</sup> Il problema della circolarità dell'unità narrativa, tipica del mito, trova in Tarkovskij un interprete potente: il problema del credere, così presente nella sua poetica, si fonde a quello del narrare, in una struttura senza cesure. Le transizioni e i passaggi tengono insieme unità che verrebbero a disgregarsi nell'episodico.

<sup>2</sup> Tale tema occorre nella sezione iniziale di Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2005, anche se l'autore di riferimento di Tarkovskij rimane Carlos Castaneda

<sup>2</sup> Difficile non pensare al Quarto libro della *Poetica* di Aristotele, quando si osserva che tragedia e commedia si sviluppano inizialmente attraverso forme improvvisatorie (49a). Il movimento deciso dal dado e il modificarsi della configurazione della zona creano le continue varianti del racconto del destino individuale di chi percorre la Zona, avendo di mira comunque il passaggio dal *Tritacarne* alla *Stanza del desiderio*.

<sup>2</sup> S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, Mimesis, Milano 2011, p. 39.

<sup>3</sup> Cfr. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988, p. 178.

collante che collega quanto è separato strutturalmente, attraverso una rievocazione mnestica dello specifico taglio dell'inquadratura. Il taglio stilistico giustifica la scelta di porre in evidenza nuche o colli di personaggi in movimento, orientando lo sguardo dello spettatore verso qualcosa che stia per accadere, di riprendere il loro movimento sempre da dietro, mentre il campo visivo, allargandosi sulla spazialità che circonda i corpi, li proietta verso l'incombere della profondità, facendo collassare le identità di spettatore e personaggio. In questo modo vengono trascinati entrambi nelle spire di ciò che sta per venir loro incontro, in un continuo incremento della tensione verso ciò che, presagito, è precluso alla visione.

Come si transita dal mondo alla *Zona*? I protagonisti entrano in quella terra di nessuno in modo avventuroso: emblematicamente, la *Zona* è protetta, isolata, ma se qualcuno ci entra, nessuno ha il coraggio o l'urgenza di seguirlo. Si transita fino a lì, grazie a un carrello ferroviario, che porta da un desolato paesaggio industriale ad una campagna abbandonata. Per sottolineare la transizione Arteme'ev e Tarkovskij creano una improvvisa sintesi fra aspetti visivi e contestualizzazione musicale: emerge uno strato di piccoli suoni, una nube elettronica in cui il rumore dello scorrere del carrello sui binari, già sublimato dall'andamento ritmico regolare, viene progressivamente avvolto da una serie di effetti timbrici, che ne modificano lentamente la testuralità. Tale aspetto diventa dominante, risucchiando il senso del visivo, e condizionandone pesantemente la percezione dello spazio che circonda la scena, posto lentamente fuori inquadratura. I contorni del disegno ritmico originario filtrati attraverso un sintetizzatore, sono deformati in modo da far sgorgare un flusso melodico, che assorbe in modo sempre più stretto ciò che viene visto.

L'azione del suono, che parte da un'impronta del suono reale, trasformato in uno scheletro che ora sostiene un brulicare di pulsazioni ritmiche e smozziconi di melodie, decontestualizza il piano della realtà, accompagnando il rarefarsi del paesaggio industriale verso l'aprirsi della natura nella *Zona*, e si proietta fisiognomicamente sulle espressioni contrastate dei protagonisti, facendo scivolare il senso dei loro vissuti dal dentro *al fuori*. L'immaginario, scaturito dal reale, comincia a far avvertire la propria presenza, in modo così

insistito da far assumere alla transizione rumore – suono, ad uno sguardo antropologicamente orientato, il valore di una evocazione del magico, capace di gettare una luce significativa sulla coloritura sciamanica, che sembra ombreggiare il viaggio dei protagonisti<sup>4</sup>.

La musica esplicita il senso di trasformazione del luogo e garantisce unità<sup>5</sup> alla struttura narrativa: la sequenza si chiude sul rumore dell'arresto del carrello e sull'irrompere del colore. La funzione di cornice è stata affidata alle modificazioni del suono, mentre spostamento nello spazio e attraversamento del tempo si condensano assieme. Accade qualcosa di invisibile, ma che avvertiamo nella metamorfosi sonora: l'affacciarsi della, o nella, *Zona* possiamo leggerlo solo nelle espressioni inquiete di chi vi entri e nel confondersi delle forme percettive, due momenti ritualmente fusi assieme. Quanto al colore, esso assume il senso del reale che irrompe, modificando irreversibilmente il senso visuale e affettivo della percezione.

### **Transizioni spaziali e modificazione temporale**

Aldilà degli aspetti connessi a Dostoevskij, che fanno parte della riscrittura del personaggio da parte di Tarkovskij, *Stalker* rimanda alle forme sciamaniche, tanto nelle relazioni strette, di intimità mimata con i personaggi che guida, che nelle continue interpretazioni sacralizzanti di quanto gli altri ascoltino, vedano, sentano. Debole, ambiguo, padre di una figlia malata e dotata di poteri magici, continuamente attraversato da purezza e furbizia, *Stalker* è *anche* una rivisitazione di quel traghettatore, che nelle forme culturali dello sciamanesimo tende a identificarsi con gli aspetti nascosti della natura. Le sue continue, e mal tollerate, riflessioni puntano sempre ad un lato nascosto e imprevedibile del naturale, qualcosa a cui ci avvicineremmo sempre, senza poterlo raggiungere: tale cifra rimanda alla funzione di

---

<sup>4</sup> Che questi effetti siano ottenuti tramite sintetizzatori, e con effetti tipici della musica del rock inglese, o delle colonne sonore di Walter Carlos, va davvero ad onore dello spessore compositivo di Artem'ev, e mostra bene la specificità del lavoro del compositore di colonne sonore. *Stalker* vive nei climax sonori legati a quelle pratiche di produzione ed amplificazione del suono, con esiti drammaturgici piuttosto felici.

<sup>5</sup> Il problema della circolarità dell'unità narrativa, tipica del mito, trova in Tarkovskij un interprete potente: il problema del credere, così presente nella sua poetica, si fonde a quello del narrare, in una struttura senza cesure. Le transizioni e i passaggi tengono insieme unità che verrebbero a disgregarsi nell'episodico.

mediazione dello sciamanesimo, che cerca di fissare coordinate magiche per un mondo in continuo mutamento, facendo presa su cose piccole, oggetti magici, e sulla cura nell'ascolto.

Portatore di un rapporto esclusivo con i lati di nascosti di ciò che appare, che si manifesta con crisi e dolore, lo sciamano insegna a decrittarela come un geroglifico, pur non possedendola mai<sup>6</sup>: la lacuna magica è indispensabile, essa argina le forze della natura, ma non le domina, in una precarietà del senso, che preannuncia i contenuti profondi del film. Il luccicare di questi aspetti trova eco nell'ambiente che circonda i protagonisti di *Stalker*: il graduale modificarsi della *Zona*, che muta le sue configurazioni a seconda delle personalità delle figure con cui entra in contatto, rimanda ad una dimensione del magico come interazione, quasi che il modo di intendere le relazioni con il naturale portasse ineludibilmente ad una dialettica di reciproca trasformazione, dall'esterno verso l'interno e viceversa, secondo una dimensione affabulatoria, che ricorda il mondo della fiaba popolare<sup>7</sup> o le personificazioni del desiderio che attraversano *Solaris*. La *Zona*, che esista o meno, ha certamente la struttura di una forma speculare, ricorre alla funzione del rovescio, o della estroflessione: la soglia è un brulicare di indizi, che stanno fra soggetto e ambiente, non appartenendo, propriamente, a nessuno dei due.

L'aspetto, emerso già nella contestualizzazione sonora della sequenza precedente, e nel movimento corporeo attorno alla sedia, diventa l'indice di una forma di recitazione in cui nulla è propriamente dentro, nulla è propriamente fuori, ma riverbera attorno, chiama dall'interno, come accade per gli sguardi dei personaggi: fra attore e ambiente della *Zona* si colloca un rapporto di rispecchiamento, dove il proprio diventa tendenza proiettiva, a cui la configurazione naturale ora risponde.

---

<sup>6</sup> Sul tema, vedi la sezione iniziale di Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, cit., pp. 23-87.

<sup>7</sup> Difficile non pensare al Quarto libro della *Poetica* di Aristotele, quando si osserva che tragedia e commedia si sviluppano inizialmente attraverso forme improvvisatorie (49a). Il movimento deciso dal dado e il modificarsi della configurazione della zona creano le continue varianti del racconto del destino individuale di chi percorre la Zona, avendo di mira comunque il passaggio dal *Tritacarne* alla *Stanza dei desideri*.

I movimenti centrifughi, che rievocano le crisi del mondo sciamanico, con la perdita del *principium individuationis*, bussano alla porta: nel giro di poco saranno proprio i movimenti dei protagonisti a perdersi in una circolarità, sigillata dal divieto di non poter mai tornare indietro per la via appena percorsa. La perplessità dei personaggi che si perdono e si ritrovano in modo imprevedibile, sotto l'occhio di uno spettatore che vede rompersi le coordinate spaziali del movimento, e delle attese, partecipano ad un clima sospeso e statico, cui corrisponde un uso insistito di liquidi pedali di sintetizzatore. Abbiamo visto che il film chiama continuamente in causa lo spettatore come testimone, ma dobbiamo riconoscere che lascia domande cui è difficile rispondere con chiarezza.

Perché, ad esempio, si ricorre ad un fiabesco così sinistro, o un magico tanto debole da rendere problematico persino l'irrompere della voce che esplode, mentre Anatolij Solonicyn, ripreso da dietro, cerca di saltare i passaggi imposti dalla *Zona*, facendoci chiedere se quanto appena ascoltato sia un trucco dello Stalker o l'eco di una misteriosa, indefinibile, espressione della natura? L'espressione spaventata e sorpresa dell'attore racconta un dubbio vertiginoso, ma nemmeno lo spettatore sa cosa sia accaduto davvero. Ha davvero urlato lo Stalker? E se lo ha fatto, allora, perché fermarsi, senza riprendere il cammino? Cosa possa la grandezza degli interpreti, in strutture narrative così aperte, lo dice bene questo riverberare di dubbi a cui, forse, non dobbiamo nemmeno rispondere, ma che assillano chi veda il film, creando un forte regime di ambiguità che rimanda alla polifonia bachtiniana..

L'ambiguità si scioglie, forse, se pensiamo che, nelle parole dello Stalker, la *Zona* accoglie solo i disperati, coloro che, per vivere, devono attaccarsi a qualcosa, perché hanno perso tutto: come osserva Žižek<sup>8</sup>, citando lo stesso Tarkovskij, la *Zona* esiste solo perché la crea lo Stalker, per potervi condurre chi non crede più a nulla, e fargli credere a qualcosa, come ad una *Stanza dei desideri*. Ciò significa che l'ultima forma di credenza giace nella libera riattivazione del racconto, serbatoio della speranza, in cui poter finalmente sorprendersi per qualcosa, aprendo una regione che si colloca pulsionalmente fra paura e desiderio.

---

<sup>8</sup> S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, cit., p. 39.



Molti indizi vanno in questa direzione: gesti magici come lanciare il dado, muoversi in cerchio, anziché in direzione rettilinea, il rispettare ogni presenza nella *Zona*, seguendo comunque un ordine dato, per quanto casuale possa sembrare, sono cifre, che trasformano le configurazioni spaziali in strutture narrative, snodi che fanno girare in tondo, per condurre repentinamente verso condotte che divengono corridoi inquietanti (il Tritacarne) o *Stanza dei desideri*. Tarkovskij sottolinea questa dimensione nel momento dell'ingresso nella *Zona*, usando un potente espediente narrativo, su cui si sono soffermati tanto de Baeque che Salvestroni: egli riprende i personaggi inquadrandoli attraverso la carcassa di un'auto bruciata, dove intravediamo corpi carbonizzati<sup>9</sup>.

L'uso del riquadro, che impone una specifica prospettiva narrativa si accompagna alla scelta di far *intuire*, piuttosto che vedere, il luogo da cui si apre il campo visivo, una cifra stilistica che accompagna molti tratti del film. Vi è una profonda differenza fra una veduta di scorcio, ambigua, dove non riusciamo a distinguere nettamente le figure dallo sfondo ed una visione piena, che scorre sull'oggetto: Tarkovskij gioca su simili differenze di intensità, per tutto il movimento tracciato dentro la *Zona*. Il rapporto fra aperture di campo e durate della scena ci viene imposto: noi non abbiamo quasi mai una visione piena, e quando la abbiamo, essa viene proposta come una forma di meditazione sull'immagine, ma spesso tutto si muove, gli ambienti si lasciano contemplare, per mutare di senso, sotto la presa di una urgenza del mostrare che spesso lascia dietro di sé lo spettatore. La visione si divarica, articolandosi su due grandi registri.

*Intravediamo* i corpi (il tema della morte e della *vanitas* sono una costante atmosferica in *Stalker*), e attraversando una inquadratura dai bordi opachi, dove materico e figura si confondono, si perdono l'uno nell'altro (la consistenza materica del carbonizzato obbedisce a tale istanza), scopriamo un'enfaticizzazione di una regola di campo, tipica del film: osserveremo i personaggi dal punto che essi indicano, come quello da cui noi *stiamo* guardando, questo è ovvio. Meno ovvio è il fatto che, collocata la nostra posizione nel campo visivo, l'intensità dei nostri sguardi, e delle nostre

---

<sup>9</sup> Cfr. S. Salvestroni, *Il cinema di Tarkoskij e la tradizione russa*, cit., p.129.

possibili focalizzazioni, sia deciso dal taglio prospettico che inquadra le posizioni dei corpi attorno al centro dell'immagine, un meccanismo che ricorda, assieme, la logica delle forme indicali e il mondo della intensività. Quei cadaveri non possiamo metterli a fuoco, la loro materialità ce lo impedisce, sono strutturalmente figure sfocate: l'espedito narrativo indica che, da questo momento, il viaggio dei protagonisti diventa anche il *nostro* viaggio, che entreremo nella *Zona* tramite le loro sensazioni, i loro vissuti, le loro occlusioni.

La rapidità dei passaggi, degli tagli, si fa sempre più serrata, entrando in contrappunto con dibattiti interni, giochi citazionali, le conversazioni e scambi di ruolo che possono ricordarci ora la *Montagna incantata*, ora l'episodio evangelico di Emmaus, interrompendo lo spontaneo sgorgare di immagini. Fra di esse, ne emergono alcune in cui il regime onirico, che sembra caratterizzare dall'interno la dimensione mentale dello Stalker, si trasforma in contenuto poetico visivo per lo spettatore: braci ed acqua, mura sbrecciate, corridoi trasudanti umidità, limpidezza e inchiostri, le forme ossimoriche, raccontano ora la bivalenza del naturale e del desiderio.

Va prendendo forma un processo che trova il proprio nucleo generativo nella sequenza del viaggio verso la *Zona*: se prima passavamo, tramite il suono, da una dimensione spaziale ad una temporale, che copriva il senso del viaggio, aprendo alla dimensione dello smarrimento interiore ora la dimensione dello spazio e della materia che esso ospita diventa il terreno di una forma proiettiva, immaginifica, dove il reale viene risucchiato vertiginosamente all'interno della griglia simbolica, rimanendo però ciò che è, materia scossa, precarietà rappresa, stasi scossa, come il ribollire delle acque intrappolate da un pozzo in cui cada una pietra.

Il reale è il punto di partenza per la trasposizione immaginativa, in cui vediamo la natura sfuggente della *Zona*: lo vediamo, perché si offre ai nostri occhi, con il filtro delle parole dello Stalker, e mediante corpi che occupano la periferia del campo visivo, che non possiamo focalizzare, che rispondono alle nostre domande con la loro opacità. Il reale è come la schiuma delle acque del pozzo, agitate nella profondità, un visibile che proviene da profondità buie e inesplorabili, ma capaci di illuminarsi come una superficie ondosca.

Nessuno, del resto, sa spiegare il senso di queste presenze inquietanti, sappiamo solo che da qui iniziano assieme *trasformazione* dei personaggi, e movimento di l'assorbimento nella *Zona*: potremmo chiamare questo modo di intendere credere, come vuole Tarkovskij, ma potremmo chiamarlo, più semplicemente, narrazione, o assunzione di un reale che cade sotto la presa di atti immaginativi. Le sfumature terminologiche troveranno una gradazione, che si lega al livello di analisi che vogliamo intraprendere

*Vediamo*, invece, il disfarsi del tempo nei frammenti di calendari e orologi sommersi, armi e immagini sacre che popolano i sogni dello Stalker, osserviamo esplodere braci dove vi era acqua, scopriamo percorsi curvi, dove pensavamo di muoversi in rettilineo: tutto questo ci viene mostrato esplicitamente, con buoni motivi.

Le immagini scorrono sotto ai nostri occhi mentre il carrello ci passa sopra e noi le guardiamo *passare*: quando crediamo di capire di più, cadiamo nello stesso errore dei personaggi accompagnati da Stalker, cercando simboli dove vi sono immagini mute, che ci riflettono, e che ci illudono, nel momento in cui domandiamo loro di essere qualcosa di diverso da quanto siano. Ma anche il dire sono *solo* immagini, il rifiutare la portata simbolica della *Zona*, l'usare le proprie configurazioni culturali come difesa, sono modi per perdere il senso di quanto viviamo, i personaggi del *Professore* e dello *Scienziato* sono due finzioni, che raccontano la forma di un apparente svilimento, nobilitato, al fondo, da un desiderio di ricerca. Come possiamo muoverci, fra i due registri? I dubbi che assalgono lo spettatore sono il riflesso dei dubbi dei personaggi accompagnati dallo Stalker, il loro continuo oscillare fra pena, sufficienza, e stupore.

### **Visione e movimento**

La *Zona* è la *Zona*, la *Zona* è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza o resiste. Se l'uomo resisterà dipende dal suo sentimento della propria dignità, dalla sua capacità di distinguere il fondamentale dal passeggero<sup>10</sup>. Nei suoi testi Tarkovskij sostiene quasi ossessivamente che dobbiamo arrestare il

---

<sup>10</sup> A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 188.

nostro processo interpretativo *dentro* all'atto della visione, che non dobbiamo cercare significati *fuori*, ma solo aguzzare la vista, installarci nell'immagine che scorre<sup>11</sup>, combattendo, aggiungiamo noi, con la temporalità fuggente del campo visivo, aperto dalla cinepresa. La mitopoiesi scorre tutta sotto l'occhio dello spettatore, tutto accade qui e ora, e rischiamo continuamente di perderlo: la poetica dell'immagine ha la sua radice nel concetto di tempo, e nel trascorrere della durata, rispetto al campo aperto dalla visione. Lo scorrere del vedere impone indici narrativi, che trovino il loro senso in una dialettica temporale, che ci sembra comunque nascere sotto il segno della perdita. Uscendo dalla perdita, e cercando il simbolico, perdiamo il senso del gioco.

Ma cosa intendiamo davvero con scorrere del vedere? Io credo che qui si apra un problema fenomenologico, che si aggancia alla tecnica di ripresa con carrello, che Tarkovski utilizza spesso, come accade quando ci fa scivolare sulle immagini sommerse, che occupano il sogno dello Stalker. Il fatto che il carrello si muova nella trasparenza dell'acqua, per suggerirci la profondità in cui giacciono oggetti, immagini sacre e pesci simbolici, accentua l'impressione di movimento, e con questa, il riferimento al tempo che scorre. È proprio perché i bordi dell'immagine scorrono, perché nel campo che si apre di fronte al nostro sguardo, siamo costretti ad *inseguire* la figura, che prende forma questa teatralizzazione del flusso temporale. Tale dimensione, abituale nella percezione sonora, in cui il suono si dà uditivamente, consumando il tempo della propria durata, ci fa cogliere, improvvisamente, l'idea di un movimento nel tempo, che ci troviamo a subire: da qui, un senso di precarietà, rispetto alla definitezza delle figure, che ci *si* mostrano mentre fuggono.

Vi è quindi un simbolismo profondo, connesso alle modalità di quella particolare esperienza visiva, ma esso vive e si brucia *solo* nell'immagine che scorre. A dire il vero, questo aspetto lambisce anche il mondo statico della dimensione iconica nella pittura ortodossa, ad esso non possiamo accedere

---

<sup>11</sup> Valga come esempio questo passo: «[...] è impossibile interpretare *l'Apocalisse*. Perché nell'*Apocalisse* non ci sono simboli, è immagine. E se il simbolo può essere interpretato, l'immagine non può essere interpretata», A. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, p. 17.

attraverso una verbalizzazione, come ha mostrato bene Paolo Mottana<sup>12</sup>: l'icona vuole essere compresa *dall'interno*, sottintendendo un percorso ascetico da parte dell'artista, che cerca un'ispirazione che permetta al soggetto sacro di parlare a tutti, attraverso l'atto contemplativo. L'immagine cinematografica, al contrario, è mobile, deve dire tutto in pochi istanti, e non tollera simbolizzazioni che siano estranee alla sua grammatica (da qui l'avversione di Tarkovskij a forme di simbolismo didascalico).

L'accostamento fra pratiche tanto diverse lascia emergere che il coglimento del senso dell'immagine nel tempo sia drammatico e non può che essere fatto in prima persona: d'altra parte, l'immagine cinematografica, nel suo fuggire, punta nella direzione di una precarietà della vita delle forme, che si salda all'idea di ispirazione sacra, raggiunta a fatica ed istantanea, che sostiene il momento dell'esecuzione dell'icona, o della poesia, facendo emergere il lato precario che sta dietro a quelle pratiche, apparentemente consolidate. Anche la staticità ha dovuto tollerare l'emergenza precaria di un punto di vista, proprio come accade in fotografia. Il rarefarsi della forma diventa uno stile, in cui l'immagine scolpisce il tempo, ma si sfalda, come l'acqua. La stessa poesia, che tante occorrenze ha in questo modello cinematografico, assume un valore iconico, parla attraverso immagini, viene utilizzata per svelare climax e sottotesti, o per prepararci alla visione di qualcosa, ha un valore epifanico connesso all'evento.

Il tema della *Vanitas* punteggia il movimento nella *Zona*, suggerendo una pietà per un reale tutto scosso da regimi di mutamento che possono avere consistenza lapidaria, come gli ambienti disadorni dei luoghi chiusi, o organica, nel frequente ritorno del cadaverico. O puramente acquorea, dove pozzi agitati dalla caduta di un sasso diventano occhi che guardano o lune iridescenti, per insegnarci, con le parole di Lao Tzu che il desiderio apre la via alla benefica scoperta della propria debolezza, della propria flessibilità mentre una raffinatissima pedalizzazione sostenuta da brevi melodie armonizzate evoca un canto da sirene, che circonda il gorgoglio dell'acqua ingigantito dalla microfonazione in eco. Gli oggetti rimarranno immersi in un

---

<sup>12</sup> Cfr. P. Mottana, "Il limo salvifico di Andrej Tarkovskij", in *L'opera dello sguardo*, Moretti e Vitali, Bergamo 2002.

flusso dove i pesci possano navigare fra armi abbandonate, in una sintesi che vede vita e rovina strette assieme: la metafora emerge dalla pieghe, ricche di senso, della costruzione dell'immagine, vuole semplicemente essere colta in un movimento di affinamento della sensibilità acustica e visiva.

Lo spettatore, che non può venir iscritto in nessuno degli atteggiamenti antagonistici dei tre personaggi, subisce continuamente l'impossibilità di un momento unitario, che stringa i tre protagonisti in una possibile condivisione dell'esperienza della *Zona*. Nel frattempo, gli indici spaziali vengono tutti risucchiati nel temporale, e non sappiamo più a cosa credere: se i ritorni siano casuali o se siano interni ad una logica spaziale che ci fa muovere nel tempo. Le ambiguità interne alla figura del traghettatore dei vivi si sono diffuse su tutto il tessuto narrativo, come una febbre.

### **Chi vede cosa: la stanza e il desiderio**

*Comunque mi rendo conto che tutte queste letture di versi, questo procedere a cerchi non sono nient'altro che un modo per chiedere scusa.*

Dopo i patemi dell'oscurità e un passaggio che sembra alludere ad un lavacro battesimale, i protagonisti entrano finalmente nella stanza dei desideri, che in Žižek, forte di una interpretazione lacaniana, rappresenterebbe quel vuoto che sostiene il costituirsi del desiderio<sup>13</sup>. È interessante osservare che, anche in questo passaggio, i rumori contestualizzano e rafforzano il visivo, ancora una volta grazie ad una potente enfattizzazione microfonica degli eventi sonori, amplificati nello spazio chiuso e claustrofobico del tunnel nel *Tritacarne*: i vissuti dei personaggi si condensano in quelli dello spettatore.

Tarkovskij ci inchioda al procedere dei tre protagonisti ora immergendoli nel buio, ora cogliendone il nervosismo, la paura, e facendo ruotare la cinepresa davanti o dietro la figura del *Professore*, trasformando un breve tratto spaziale in un tesissimo percorso narrativo, dove continuiamo ad aspettare qualcosa che non accade: in realtà, questa messa a fuoco di dettagli narrativi che generano una suspense non saturata da alcun evento, pone in essere la consueta trasposizione immaginativa di un luogo reale in una

---

<sup>13</sup> S. Žižek, *Tarkovskij: la cosa dallo spazio profondo*, cit., p. 40.

struttura simbolica, dove finalmente emergono paure nascoste dei protagonisti. Ad esse vorrebbe contrapporsi la guida dello sciamano, apparentemente potente nel mettere in moto meccanismi di credenza (divieto di uso di armi, promesse di felicità, falsificazione dei criteri di entrata), in realtà debole, e contraddittoria: infine, si giunge nel luogo che ospita la *Stanza*, dove nessuno ha il coraggio di entrare, per esprimere un desiderio.

Nel suo *Labyrinths of space and time*<sup>14</sup> Nariman Skakov mette in rilievo due aspetti, legati a questa sequenza finale del viaggio: la scena è introdotta da una poesia di Arsenij Tarkovskij, *Ma questo non basta*<sup>15</sup> recitata dallo Stalker, in cui si fa riferimento a qualcosa di nascosto, non esplicitamente presente, in ogni forma materiale ma tuttavia presagito, e avvertito quasi con ansia e trepidazione, appena passato.

È un aspetto auratico e sfuggente, qualcosa che desideriamo mentre ci sfugge, un'atmosfera che ci sfiora, ed è immediatamente perduta: *Anche l'estate è trascorsa / Come se non ci fosse stata / È tiepido al sole / ma questo non basta*<sup>16</sup>. Si entra nella stanza dei desideri con questo sentire, che colora totalmente il senso di quell'esperienza: un tepore che ricorda qualcosa di passato, in quanto perduto, ma in qualche modo, fortemente indebolito, presente (nel tepore il corpo avverte ancora il calore), riattivando qualcosa che sta fra il desiderio ed il ricordo, senza mai disambiguarsi completamente. Di nuovo, siamo di fronte ad un'atmosfera presagita, più che pienamente vissuta: qualcosa è sfuggito, ma la sua coda chiama il nostro intendere, come accadeva per le immagini di scorcio che preannunciavano l'ingresso nella *Zona*. Ma lo stesso accadeva nel consumarsi della temporalità dell'immagine: ogni volta che entriamo nelle condizione di possibilità dell'esperienza, la zona risponde con una mancanza, una perdita, che lambisce dolorosamente tutti i vissuti, come la vita effimera dell'immagine in movimento. Effettuato tale arretramento, la coerenza stilistica di Tarkovskij diventa trasparente, come il senso del film. Non perdiamo la credenza, ma la sua possibilità, la sostanza

---

<sup>14</sup> N. Skakov, *The cinema of Tarkovsky. Labirinths of Space and Time*, I.B. Taurus & Co Limited, London 2012, pp. 160-161.

<sup>15</sup> Così traduce, in modo molto suggestivo, Simonetta Salvestroni, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, cit., p. 148.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

del mondo è un disfarsi che nasce da una permanenza perduta, da una intimità assaporata e persa.

Skakov osserva, significativamente, che l'ultima inquadratura sui tre personaggi, apparentemente sconfitti è presa *dall'interno* della stanza dei desideri. La macchina da presa arretra, accommiatandoci dal momento finale del viaggio, non del film, facendoci entrare nel punto di scaturigine del racconto. Chi rifiuta di entrare è già nel circolo della credenza, come la macchina che sta dentro al luogo, ma non ce lo può far vedere frontalmente, proponendoci una visione periferica. Chi abbia paura o neghi è già, ingenuamente, nel climax del credere: la differenza è di grado, non di specie. I tre personaggi si assomigliano molto più di quanto non credano, un aspetto che comprenderemo a fine viaggio, quando scopriremo la vasta, e poco credibile, biblioteca dello Stalker: di fatto, la mediazione culturale cattura tutti, e l'interpretazione dostoevskijana rivendica, a ragione, una propria centralità. A cosa si crede, alla fine?

Il senso del cambiamento legato al racconto è stato raggiunto: difficile non pensare che, alla fine del viaggio sciamanico, il luogo di massima salienza sia proprio il punto di origine della storia, l'oggetto del desiderio, che si incarna, e non si esaurisce mai, come nel tormentato ritorno al centro dell'albero della vita. Se la *Zona* è creata dallo Stalker, come il viaggio sciamanico essa ha come unico attore il celebrante: portarci nel nucleo pulsante del desiderio, significa appoggiarci sulla possibilità di narrare, quasi come se il cinema costruisse il proprio metadiscorso sulla narrazione, nel continuo scivolamento fra vedere e intravedere. La sequenza inquadrata dalla stanza si salda simmetricamente all'inquadratura dell'automobile con i corpi carbonizzati: si chiude così un sottociclo interno, che ci congeda dalla sezione del viaggio nella *Zona*.

Gli aspetti stilistici chiudono alcune possibilità interpretative, come accade per quella di Žižek, che fa sua la voce e la tesi dello *Scrittore*, che nella stanza vede solo un luogo in cui si realizzerebbero desideri potenti e inconsapevoli. Qui si incorre davvero in una equivocità urtante: il vuoto di cui parla lo Stalker non è un vuoto di desiderio che debba essere lacanianamente saturato, per diventare inaccessibile, ma nasce dal bisogno, sottile e



struggente, di poter *narrare* qualcosa solo quando è passato, per trattenerlo. In Lacan il vuoto non nasce dal desiderio, ma è il desiderio stesso a nascere solo se quel vuoto può accadere: in Tarkovskij la narrazione, che muove dall'atmosfera di perdita e dal bruciarsi della durata dell'immagine filmata, appartiene alla stessa sostanza dei sogni, e non si riapre nel circolo infinito della fuga dei significanti. La vanità del desiderio non sta nella sua inconsapevolezza, ma nel fatto che venga esaudito, perché rivela spietatamente l'essenza di chi desidera, uccidendo il senso del proprio vivere e del proprio raccontarsi, strappando dalla precarietà attraverso un appagamento che sa di morte.

Ma l'impossibilità dell'appagamento non è la fissazione del significante del desiderio lacaniano, sostenuta da una continua logica del metonimico, che crea una continua struttura di svuotamento e ricostituzione. In *Stalker* l'appagamento impossibile è un contenuto essenziale e sentito, che crea spessore narrativo, e non si lascia dimenticare. In ogni riapertura narrativa viene indicato un *modo specifico* di raccontare attraverso forme visive ben individuate, che blindano da una deriva ermeneutica: si pensi all'ultima sequenza di *Stalker*, dove la figlia dello sciamano, mutante dalle gambe paralizzate, fa muovere un bicchiere mediante telecinesi, fino alla caduta dal tavolo. Lo spettatore lo vede, assiste a questo piccolo trucco, che sta fra il cinema e il miracolo, quasi un apologo su quel piccolo miracolo che il cinema è. La storia ora può riaprirsi, e rinasce appoggiandosi alla dialettica temporale della perdita, originata dallo scorrere dell'immagine, richiamando, in filigrana, l'idea della lacuna da cui prenda forma il processo di comprensione. Il bisogno di narrare non è un rimando senza fine, ma la promessa consolante di un magico povero.

Un magico precario, che può essere solo sussurrato allo spettatore, piccolo e insignificante come la caduta di un bicchiere: la poesia di Arsenij Tarkovskij, con il suo dibattersi temporale fra assenza e presenza, diventa la cifra esplicativa del film, e rivendica la dignità di un'idea estetica, perché il bicchiere che cade nella telecinesi riapre il ciclo della credenza. Il senso aurorale del gesto trova sottolineatura nel trattenersi della cinepresa sull'intensa espressione della bambina, mentre i rumori di treni che fanno

tremare la casa e i bicchieri dall'inizio del film si confondono alle note dell'*Inno alla Gioia*, creando una polifonia di registri in cui il sovrapporsi di sirene, rotaie, piccoli rumori ambientali e musica cantano l'incombere del *Ma questo non basta*, in perfetto contrappunto con la mediazione sonora che segnava l'ingresso nella *Zona*.

La conclusione del film corre verso un elogio della povertà, vista come allusività verso dimensioni piccole e fuggenti, in grado di muovere il sentire. Non fine della credenza, ma encomio della sua diffusività, della sua intraducibilità, che oscilla fra l'ironico e il commosso, che libera l'inquietante in cui siamo immersi: l'ultima cifra del gioco antropologico sarà lo sguardo interrogativo, che la bambina volge, alternativamente verso lo spettatore e i bicchieri. Al fine si può credere, forse, al costante rilancio del dado della narrazione, che, con poco, fa molto.

Tale esito, per altro profondamente lacaniano, ma in un senso ben diverso da quanto lo intenda il sociologo di Lubiana, non ha il colore di una sconfitta permanente, ma di un rasserenamento che guida il ricostituirsi del senso del vivere. Il desiderio nasce lì, ma, con buona pace di Žižek, e del patetico strutturalismo combinatorio che ancora sonnacchia sotto il velo del post-moderno, proprio lì si acquieta: non si vola, ma *si guarda in basso*, come recita l'ultima sequenza, con l'ultimo innesto metanarrativo, verso la dimensione prelinguistica, che occhieggia dal piano dell'esperienza.

Non ascesi, non misticismo, ma emergenza di un senso ostinato, che non si lascia schiacciare, un sacro di modesta entità, che lambisce la bellezza del reale, e ride delle passioni, del loro confliggere apparente. Saggezza povera, forse, ma attaccata al baluginare del vivere, nelle sue lacune più strette e profonde, un contrappasso alle rovine suggestive della *Zona*, dove la natura riprende il sopravvento e lascia tracce di morte. Ma la *Vanitas*, che il film adombra spesso nella rievocazione del cadavere guerriero o del cadavere amoroso, racconta, in fondo, la via della passione, dell'attrito, come la chiama lo Stalker, didascalicamente lontana dalla perdita, ma anch'essa protetta, chiusa dentro al mondo mobile della *Zona*. La rappresentazione del desiderio, mortifera, ripetitiva, è ciò da cui protegge il senso fluido della perdita, e i corpi abbandonati ne raccontano solo la messa in atto: il lugubre è una maschera

della potenza, ma non è certo il caso di evocare ora il mondo del *Trauespiel* benjaminiano, perché alla magia basta un bicchiere.

*Ma questo non basta* non è quindi mancanza, o vuoto esistenziale, o dispersione: è la forza pulsante della narrazione, che non produce ripetizione, ma storie che fuggono, come il campo visivo aperto dalla cinepresa. *Stalker* racconta così il dibattersi fra desiderio e narrazione, dove ognuno verrà portato continuamente nella *Stanza del desiderio*, per poterla perdere, in un senso o nell'altro.

Il fondamentale vive sotto la crosta del passeggero, essi vivono in reciprocità, perdita e conquista sono un bene prezioso, un'aura che emerge continuamente dal reale, e di cui non possiamo fare a meno. Ora è il senso della narrazione a irradiarsi sul quotidiano, secondo quella prospettiva aristotelica che vede nei prodotti della *mimesis* una traccia del naturale, e nella vita delle forme narrative una forma di ricerca etica della felicità.

Ogni perdita è una sedimentazione di senso, che arricchisce lo spessore narrativo del vivere: la compensi negli interstizi della vita, nella meditazione dell'immagine, in attesa che sedimenti nel racconto. La mitopoiesi, come probabilmente pensava Aristotele, gioca con una fase improvvisatoria, in cui si depositano diversi spessori di senso, piccole tracce, indizi, gesti incompleti, di cui viaggio degli *Stalker*, identico e sempre diverso, è l'immagine riflessa. Si narra per poter vivere, si guarda per poter capire, e tutto si rivela nella perdita, che trattiene il senso del gioco, e non lo nullifica, come atto d'amore per l'esistenza: questo è il fragile, ma potentissimo, fondamento di un credere.